

前言

巴赫的六首無伴奏小提琴奏鳴曲與組曲一直以來都被視為巴羅克小提琴音樂發展的集大成。不僅是因為其嚴謹的樂曲結構和困難的演奏技巧，對演奏者而言，無伴奏的形式同時也是耐力和專注力的考驗。

近年來，一直有音樂學者、演奏家嘗試以不同的層面來解讀這部鉅作以得到最貼合的詮釋。而本文之主要探討方向如下：

- 一、作曲家生平簡介與科登時期的創作。
- 二、巴羅克時期的舞曲概論
- 三、巴羅克時期的小提琴演進及演奏技巧
- 四、巴赫的無伴奏小提琴作品的發展
- 五、巴赫第三號小提琴無伴奏組曲樂曲演奏詮釋

期望藉由此探討過程，以進而在演奏上能得到較為正確的判斷和方向。



一、巴赫的生平簡述與柯登時期

1.1 巴赫的生平簡述¹

約翰·薩巴斯倩·巴赫（Johann Sebastian Bach）1685年3月21日誕生於德國中部圖令佳（Thuringia）地區的艾森納赫市（Eisenach），另一位同時期的大師韓德爾也於此年出生。巴赫出生於一個音樂世家，家族幾代都是職業樂師。他的父親約翰·安普羅修斯（Johann Ambrosius Bach 1648-1695）是艾森納赫市的小提琴手，到了巴赫已經是第五代了。巴赫的兒子們也都是著名的音樂家，例如最為人熟知的艾曼紐·巴赫（Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788）。

巴赫音樂的啟蒙老師是他的父親，1695年父親過世後，由他的長兄約翰·克里斯多夫（1671-1706）繼續給予他音樂的教育。他的哥哥是當時德國大音樂家帕海貝爾（Pachelbel 1653-1706）的弟子，透過哥哥，巴赫學習到帕海貝爾的風格。但早期的音樂訓練對巴赫而言意義卻不大，因為終其一生，巴赫藉由研究並抄寫當時德、法、意作曲家的作品，進而發展出其獨特的風格與精湛的作曲手法。

1700年巴赫隻身前往盧恩堡，並成為當地的聖米迦勒少年合唱團（St. Michael's choir）一員。不但如此，巴赫還進入聖米歇爾教堂（St. Michel's church）所設立的拉丁學校繼續他的學業，學習拉丁文、希臘文、算數、歷史、地理、神學...等課程。在聖馬丁教堂的圖書館中，藏著豐富的音樂家作品，巴赫在這裡大量地接觸各種作品，並且努力鑽研這些前輩的手稿，這樣的學習，為巴赫帶來一個新的視野。

¹本章參考資料主要來自於以下出處之整理：

李哲洋，《名曲解說全集》。台北市：大陸書店，民國八十一年。

康謳，《大陸音樂辭典》，二版。台北市：大陸書店，民國七十年七月。

Friedrich Smend, translated by John Page, *Bach in Cothen* (America: Concordia Publishing House, 1985).

1704-1708 年巴赫謀求到機會，先後在安斯達特（Arnstadt）和慕豪森（Mühlhausen）擔任教堂的管風琴師職位。在安斯達特的日子並不順利，例如與唱詩班的團員關係不佳，或是為了聽管風琴師迪特里希·布克斯特胡德（Dietrich Buxtehude）的演奏而沒有準時回到工作崗位，此舉動引起了教堂當局的不滿。不但如此，教會當局也抱怨他所彈奏的聖詠伴奏過於複雜。

1708 年巴赫回到威瑪擔任宮廷管風琴師，到了 1714 年 3 月被邀請擔任室內樂團的樂師。由於其領主威廉·安斯特公爵為虔誠的基督教信徒，在此期間他創作了大量的管風琴作品及大鍵琴觸技曲。此外，威瑪時期的巴赫漸受義大利華麗而明朗的音樂風格影響，除了在寫作上採用了義大利協奏曲的形式外，也將此類型的作曲手法融合應用到其他類型的曲子。

在威瑪的這段日子，長子威廉·費利德曼（Wilhelm Friedemann）、次子卡爾·菲利普·艾曼紐（Carl Philipp Emanuel），陸續出生日後都成為傑出的音樂家。

1717 年十二月接受李奧波德王子（Prince Leopold）的邀請，舉家遷至柯登擔任科登宮廷樂長。在柯登這段期間，巴赫幾乎沒有創作與宗教音樂有關的作品。因為柯登雖然也在基督教教區內，但卻屬於喀爾文（Calvin）教派，複雜的教會音樂是被禁止的。李奧波德王子本身相當喜愛音樂，同時也會演奏多種樂器。巴赫在柯登宮廷享有豐富的創作自由，因此巴赫在此時期留下了大量的世俗音樂作品，包括布蘭登堡協奏曲集（BWV1046~1057）、小提琴無伴奏奏鳴曲組曲（BWV1001~1006）、大提琴無伴奏組曲（BWV1007~1012）、平均律鍵盤曲集第一冊（BWV1846~869）等器樂作品。1720 年 12 月巴赫和他的第二任妻子安娜·瑪格達蓮那·威爾肯（Anna Magdalena Wilken）在巴赫的自宅成親。

巴赫為了替兒子們開啟便利的求學之路，加上他自己也有心在教會音樂下一番苦功，便決定前往萊比錫接受新的挑戰。他被聘為聖湯瑪斯教堂（St. Thomas Church）的唱詩班指揮，這個地位相當於全城大小教堂的音樂總監。在萊比錫 27 年的歲月裡，是巴赫一生中作品產量最為豐富、也最

為成熟的時期。因為教堂禮拜的需要，他創作了大量的清唱劇，其數量將近三百首，可惜並沒有完全留下來。巴赫在世的最後十年裡，仍然繼續推出新的作品，他晚年所寫的《音樂的奉獻》(*Musical Offering*)和《賦格的藝術》(*The Art of Fugue*)兩部作品，是複音音樂的集大成作品。另一方面，晚年的巴赫或許是有感於當時音樂新風潮的改變，於是開始將作品集結成冊並陸續出版，六首鍵盤組曲(BWV825~830)、郭德堡變奏曲(BWV988)、平均律鍵盤曲集第二冊(BWV870~893)都是此時期出版的作品。

晚年的巴赫深受眼疾所苦，於1750年3月曾接受眼睛的手術治療，但手術結果並不理想，並於同年的7月28日病逝於萊比錫，享年65歲。

巴赫生前以管風琴的即興演奏風靡當世。就作曲而言，他的創作大約可以分為三個階段；意即以管風琴為主的威瑪時代、以器樂曲和管絃樂曲為主的柯登時代、以及以清唱劇及聖頌等宗教音樂為主的萊比錫時代。

巴赫一生工作的地方大部分都是在教堂，而他與教堂之間的衝突也似乎沒有停止過。但是，不管這個衝突是來自於音樂上的想法不同、神學上的爭議、甚至是世界的醜陋，他對於他的信仰一直都很執著。聖經以及關於信想的出版刊物、書籍，都是他創作靈感的來源。

1.2 巴赫的柯登時期(1717~1723)

以傳統的觀點來看，巴赫是虔誠的天主教徒，無論是工作環境、作品的類型或是創作靈感的來源都帶有濃厚的宗教氣息。而巴赫在柯登的六年無疑是一種脫軌，大量且與宗教無關的器樂曲都在此一時期完成。

當時在柯登宮廷的李奧波德王子(1694~1728)是位音樂愛好者，本身也會演奏小提琴、古中提琴、鍵盤等樂器。在加上柯登屬於禁止複雜教會音樂的喀爾文教派，因此巴赫在此時期留下了大量的世俗音樂作品。而這位年輕，僅23歲的王子對於音樂及巴赫本人都表達了極高的熱情：一年花將近四分之一的稅收於自組的樂團上，給予作曲家相當大的自由空間，巴赫

本人也曾想要在柯登終老。因此有些音樂學者會將此時期視為巴赫器樂作品的巔峰時期。一直到李奧波德王子結婚後，情況才有所改觀。

李奧波德王子的新婚妻子對完全音樂沒有興趣，甚至說服王子放棄音樂，在加上音樂預算因擴充軍備而刪減下，巴赫的工作和地位就愈來愈不被重視，因此萌生退意，於 1723 年 5 月 5 日轉任萊比錫聖湯瑪斯教堂樂長。



二、 巴羅克時期的舞曲概論

在巴羅克時期，炫技的獨奏家受到群眾的歡迎，小提琴則在此環境下，在樂器本身及音樂作品都獲得了前所未有的進展。在複音音樂的時期，每個聲部都被要求演奏地一樣清楚。約於十七世紀的初期，一種新的音樂型態產生：獨唱者加上器樂的伴奏，而純器樂演奏的形式也大約在同一時間出現。自蒙台威爾第之後，大部分的義大利作曲家都會拉小提琴。這股熱潮很快地就來到了德國，同時也發展出德國獨奏曲的特色：和弦的演奏、複音音樂的音樂進行。

在義大利，有相當多的作曲家為小提琴寫奏鳴曲，而此地的器樂音樂發展可以分成兩大方面—奏鳴曲和協奏曲，這兩種器樂曲基本上形式是一樣的，只是編制的不同。奏鳴曲又可分成教堂奏鳴曲(*Sonata da chiesa*)和室內奏鳴曲(*Sonata da camera*)兩種，其中和舞曲組曲的發展較有關連性的就是室內奏鳴曲。而「組曲」是源於義大利的名詞。起初，這個名詞可能是指任何種類的舞蹈音樂，而且大部份是單獨的舞曲，不過後來它被應用到組曲般的結構中。而組曲這個名詞則因作曲家的喜好，而有不同的使用方法。在巴哈的無伴奏組曲中，舞曲的形式由單純轉為多聲部的複音音樂，而展現出純舞曲所沒有的多樣性。

而組曲中所包含的舞曲名稱，大多已失去其原來的舞曲性格，而僅留下基本的特徵和速度。而在舞曲漸漸轉為純器樂演奏情形之下，巴哈開始積極地採用主要形式之外的舞曲。在巴哈E大調無伴奏小提琴組曲則遠離了一般組曲的樂章公式，僅有最後樂章的吉格舞曲是源於主要的形式，其他諸如阿勒曼、庫朗、薩拉邦德舞曲則用其他的風格的舞曲來取代。

在法國，宮廷舞蹈是法國歷史和藝術發展中非常重要的一環。當時音樂最主要的功能是替娛樂用的宮廷舞蹈伴奏用。這樣的原因造成了法國音樂發展的特殊方向。對法國的作曲家來說，組曲是一種可以自由組合的舞曲集，而不一定是一種整合的樂曲形式。換而言之，組曲是由若干具有標題的小曲自由組合而成，因此在編排上，法國作曲家使用了許多種形式的舞曲來擴充了曲目的範圍，而這些舞曲約在1700年後成了德國古典組曲中

“選擇性舞曲”的內容來源。

雖然阿勒曼、庫朗、薩拉邦、吉格是源於16 世紀的舞曲，但被用在組曲時，大部份已失去舞蹈的涵義，變成一種理想化的曲式，舞曲的韻律性減弱，而藝術的價值卻被提高。選擇性的舞曲是來自於凡爾賽宮的舞蹈，但在德國，不但被採用而且流行起來，最重要的是與基本架構的四種舞曲比較起來，保留比較多原來舞曲的性格。所以舞曲組曲最早的概念雖然來自於義大利和法國，但是成為一種固定、依照一定順序的一種音樂形式，其整個發展過程卻是發生在德國。



2.1 組曲中的固定舞曲

德國舞曲、庫朗舞曲、薩拉邦舞曲、吉格舞曲這四種舞曲為巴羅克古典組曲中的基本架構，以下則分別簡述其歷史來源及演奏風格。

德國舞曲 (allemande; almain; alemana)，西元1521年，英國舞蹈大師Robert Copland收錄了以”La Allemande”為名的七種不同編舞，此為目前歷史上最早可查證的例子¹。早在十六世紀中期，已被固定使用在組曲中的第一首舞曲，而且逐漸成為音樂會上演奏的一種舞曲音樂。而傳到法國宮廷時，轉而呈現優雅、抒情的風格。到了十七世紀晚期至十八世紀中期(約1660—1750年)，成熟的德國舞曲的特色有：大多為4/4拍，通常包含兩個段落，以短的八分或十六分音符當作弱起拍的開始，以較慢且高貴的速度演奏，藉由十六分音符所建構的旋律織度，呈現出流暢的樂曲特色。

庫朗舞曲 (courante; corrente; coranto) 起源於法國，霍斯特所著《前古典的舞曲形式》(Pre-classic Dance Forms) 一書中提到：「最早的庫朗舞曲稱為“corrente”，源自於拉丁文“curro”，代表跑的意思。」²在所有的法式宮廷舞曲中，庫朗舞曲受歡迎的程度僅次於小步舞曲。十七世紀晚期，又可區分為義式與法式的庫朗舞曲。義式的庫朗舞曲拼法為corrente，屬於快速的三拍子舞曲，拍號多為3/8 或3/4，以二段體的曲式為主，清楚的和聲、節奏為其特色，為有清楚旋律線條的主音音樂。而法式的庫朗舞曲courante，屬於比較緩慢帶有宮廷氣息的三拍子舞曲，通常為3/2拍，採用相通拍(Hemiola)的手法與對位式的樂曲織度使舞曲的韻律感降低而呈現比較嚴肅、有威嚴的特性。

¹ *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, Stanly Sadie, ed., (London: Macmillan Publishers, 1980), vol.1, p.276.

² ‘The first form of the Courante, call the Corrente (from the Latin: *curro*-to run).’ Louis Horst, *Pre-classic Dance Forms* (New Jersey: Princeton Book Company Publishers, 1968).

巴哈的作品中，以法式庫朗舞曲較常見，在《英國組曲》（*English Suite BWV 806 -811, 1722-26*）與《六組古組曲》（*Six Partita BWV 825 -831, 1726-31*）中，幾乎以3/2 或6/4 拍為主，屬於溫和庫朗舞曲。而六首無伴奏小提琴奏鳴曲和組曲（*Sonatas & Partitas for Solo Violin BWV 1001-1006, 1720*）中的庫朗舞曲則呈現出義大利式庫朗舞曲的特色，織度簡單，以快速音群和樂曲中具和聲式、節奏化的樂段為特色。

薩拉邦舞曲（*sarabande; sarabanda*），盛行於十六世紀的拉丁美洲與西班牙，直到十七世紀時才傳到義大利。早期的薩拉邦舞曲大多以吉他伴奏，樂曲屬於段落式，有時甚至加上歌詞；而經過持續的發展依循不同的國家產生不同的風格。1620年之後，流行於西班牙、英國與義大利的薩拉邦舞曲，屬於比較快速、激烈的舞曲。在十七世紀中期以後法式薩拉邦舞曲逐漸轉變為緩慢且穩重的舞曲，曲式二段體為主，通常以3/4 拍記譜，風格則屬於莊嚴、嚴肅的性質。

吉格舞曲（*jig; gigue; giga*），十五世紀流行於英國的一種舞蹈即稱之為吉格舞曲（*jig*），節奏型式為兩大拍。演變至十七世紀時，則有了6/4、6/8、3/8的拍號出現。大部分以主音音樂的織度為主，樂句以四小節一句。十七世紀末期，則可分為法國式與義大利式的風格。法式吉格舞曲（*gigue*）受英式的吉格舞曲（*jig*）影響，大多以3/8、6/4 或6/8為主，旋律大多以分解和絃的方式來寫成，樂句模糊且長度較不正規，建構在主音音樂的形式上，曲式以二段體為主，第二段的主題動機通常是第一段的倒影音形。義大利式的吉格舞曲（*giga*），相較於法式吉格舞曲，義大利式的舞曲則織度比較簡單 演奏速度偏向急板，樂句以四小節一句。

2.2 組曲中的選擇性舞曲

前章所述的“A-C-S-G”為巴洛克中期以後的作曲家持續且大量使用的基本組曲形式，而有時作曲家可以自由的選擇其他形式的舞曲插入於薩拉邦舞曲與吉格舞曲之間，即是所謂的“A-C-S-O-G”形式，O則為「選擇性的舞曲」(optional)的簡稱，更甚者，則在標準的古典組曲形式之前，加入類似前導樂章如序曲的樂曲。常見的選擇性舞曲有前奏曲 (preludio)、嘉禾舞曲 (gavotte)、小步舞曲 (menuete)、布雷舞曲 (bourrée) 等。

前奏曲 (prelude; preludio; praeludium) 源自於拉丁文的拼音，意指演奏於大型樂曲或多樂章樂曲之前的曲子，其形式、起源及使用的功能等方面來看，非常混亂且不確定。福爾遜 (H.Ferguson) 提到：「序曲，源自於魯特琴為了調音上的方便、鍵盤彈奏者為試驗其鋼琴與管風琴手為確立音樂中的調式及音準而形成的一首樂曲³。」最早的前奏曲為管風琴而作，屬於多聲部的形態，右手部份以即興式的手法寫成。十七世紀中葉以後，作曲家開始混合前奏曲在組曲中，或是在前奏曲之後加上賦格曲 (fugue)，幾乎已成為標準形式。如韓德爾 (G. F. Handel, 1685-1759)、普賽爾 (H. Purcell, 1659-95) 與巴赫等人。巴赫在前奏曲的創作手法上，樂句由短的旋律動機構成，以即興式的樂段，加上模仿、對位的手法寫成，曲式上仍為二段體，織度、節奏與不同的音型呈現了樂曲的性格與影響基本的旋律素材。

³Prelude...by lutenists checking the tuning of their instruments, keyboard players testing the touch and the tone of theirs, or church organists establishing pitching...’ quoted from *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, ed., (London: Macmillan Publishers, 1980), vol.15, p.210

嘉禾舞曲 (gavotte ; gavotta) 為十六世紀至十八世紀的法國宮廷的舞曲⁴。十八世紀前半期，此舞曲主要出現在鍵盤及器樂形式的組曲中，以2/2拍記譜，以二分音符為一大拍。樂句以四小節(即八大拍)為主樂句，以每小節的第二大拍開始。音樂的風格上，速度溫和、充滿歡愉、溫柔的氣氛，流行於十八世紀中期以後的鍵盤與器樂組曲中。

小步舞曲 (menuet ; minuetto ; minuet) 為十七世紀中期至十八世紀晚期流行於法國貴族社會與宮廷的舞蹈，Curt Sachs (1881-1959)在他的著作 *World History of dance* 將西元1650~1750稱為The age of Minuet⁵。由於傳自法國貴族社會，因此屬於輕巧、纖細且優雅的舞蹈。此舞曲亦常使用於十七世紀的法國管風琴曲、鍵盤與器樂合奏的組曲中。在結構上，拍號以3/4較為常見。大多以兩個小節為一個單位、四個小節為一句，每一段通常為八小節或八小節以上的樂句組成。每一個單獨的小步舞曲都為二段式，且每段需要反覆。而當有兩首小步舞曲連在一起，且第二首具有Trio的功能時，整個曲式則成為ABA三段式。

布雷舞曲 (Borea ; Bourée ; Boree) 為十七世紀到十八世紀中同時流行於宮廷及民間，為二拍子的舞蹈。以主音音樂寫成的二段式舞曲，由兩個2+2小樂句組成的四小節；再擴大為兩個四小節所構成的八小節樂句構成。並以第二大拍的後半拍開始。流暢而愉悅的旋律線條為其特色。在選擇性舞曲中，布雷舞曲是僅次於嘉禾舞曲、小步舞曲外，備受作曲家所採用的舞曲。

⁴ *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, Stanly Sadie, ed. (London : Macmillan Publishers, 1980), vol. 7, p.199.

⁵ Curt Sachs, *World history of dance* (NY, 1937), p.114.

2.3 巴赫的無伴奏小提琴組曲

巴赫的六首無伴奏小提琴奏鳴曲和組曲無疑地代表了巴羅克時期弦樂複音音樂寫作的巔峰。但在西元 1720 年完成之後近八十年幾乎無法找到任何曾經演奏或出版的正式記錄，一直到西元 1798 年法國小提琴家卡迪爾⁶才出版了第三號 C 大調奏鳴曲的 Fuga 樂章。四年後即 1802 年，錫洛克出版社出版了完整的巴赫小提琴無伴奏作品⁷。當時所採用的作品標題《三首奏鳴曲》(Tre Sonate) 指的是所有六首作品。每一首“奏鳴曲”都包含一首奏鳴曲與組曲，如第一首“奏鳴曲”就是指 g 小調奏鳴曲以及 b 小調組曲。這是現存最早將完整作品出版的版本。

根據十八世紀的文獻記載，巴赫的小提琴無伴奏作品被當時的小提琴演奏者視為技巧與音樂上的最佳練習作品⁸。在當時並不曾公開的演出這些作品。但巴赫的小提琴無伴奏作品除了流傳於德國外，在法國也因被列為教學作品而時常拉奏。

在十九世紀初期，當時的演奏風格並不注重作品創作背景的正確性，而僅是隨著當時的主流音樂品味任意演奏，因此錫洛克在西元 1802 年編訂的版本其重點僅在於重現作曲者的音符，將手稿轉為印刷出版而已。在浪漫樂派的時期，巴羅克的音樂語法顯然已經不合時宜了，無伴奏的作品通常侷限在練習曲或隨想曲的範疇。孟德爾頌與舒曼都曾經為此作品加上鋼琴伴奏，或者直接針對音樂本身加以更動。

⁶ 卡迪爾 (Jean Baptiste Cartier, 1765-1841) 在他的作品集 *L'Art du violon* 收錄了 C 大調的賦格樂章，以及十七、十八世紀的德、法、意作曲家共約一百五十四首的作品。

⁷ 錫洛克出版社 1793 年 Nicolaus Simrock(1751~1832) 於德國波昂成立錫洛克出版社。

⁸ 如艾曼紐·巴赫 (Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788) 於西元 1774 年寫給弗凱 (Johann Nikolaus Forkel, 1749-1818) 的信件中曾有這樣的陳述。

在1906年有另一份公認為最正式的手稿被發現，姚阿幸則於西元1908年出版根據此一手稿內容加上部分個人演奏註解的版本⁹，立下了後代演奏家對於追求詮釋內容正確性的典範。

葛拉米安¹⁰在1971年發表的版本則嘗試在現代的教學與演奏潮流和音樂學上的考證間取得詮釋的平衡。他在樂譜中加上的手稿以及簡短的註記，亦沒有更動原作品的音符或語法，以保持作品最初的創作型態；但他同時略過當時那些關於早期樂器演奏的探討轉以目前所使用的樂器為主體，針對其演奏特性作最適當的發揮。以這樣的理念所編訂的版本，獲得多數人的認同而廣為流傳，因此他所編訂的版本自然成為西元1970年代至今最重要也最常使用的演奏版本之一。



⁹ *Sonaten und Partiten für Violine*, allein herausgegeben von Joseph Joachim und Andreas Moser. Heft I&II (Berlin), Bote & G. Bock, ed. [c 1908] English translation of Preface by M. Radford; French translation by Henri Marteau.

¹⁰ 葛拉米安 (Ivan Galamian 1903~1981) 出生於伊朗，在莫斯科師從莫斯特拉斯 (Konstantin Mostras)，在巴黎師從著名四重奏首席小提琴卡佩 (Lucien Capet)，1937 年定居紐約。任教於柯蒂斯音樂學院和茱麗亞音樂學院，在二次世界大戰後的三十年裡有最大的影響力，為二十世紀中期美國最重要的小提琴教師。

三、巴羅克時期的小提琴發展

3.1 小提琴的演進

以弓擦弦的弓弦樂器，在人类的文明史上發展得很早。據印度的雅利安人古籍記載，五千年前錫蘭島國王拉瓦納(ravana)就已經發明了以弓擦弦的樂器。此樂器經演變後大約於西元七世紀時傳入阿拉伯，當時稱之為rebab。而隨著穆罕穆德的興起，此流行於伊斯蘭教國家的樂器約於西元八世紀傳入西班牙，轉為對近代弦樂家族影響深遠的雷貝克琴(Rebec)。

雷貝克琴有著與現代小提琴相似的結構：琴橋、琴頸、琴頭及以及將絃固定於琴頭的絃栓。雷貝克琴經過精緻化後，演變為維奧爾琴(Viol)，也就是所謂的古提琴。如維瓦第、巴赫都為此樂器寫過曲子。雷貝克琴的演奏方式為將樂器垂直地放在大腿或地上演奏，而現代小提琴置於肩上的演奏方式，則是受了里拉琴的影響。

在可參考的古文獻中，將樂器放在手臂上，以撥片或手指撥奏的里拉琴於西元九世紀之前就已普遍使用於宗教音樂中。在西元八世紀受了雷貝克琴影響之後，里拉琴也由撥彈樂器轉為擦弦樂器，約於西元十六世紀末時，於義大利發展出現代提琴。

在目前的現有文獻上，記載有小提琴violin這個字最早出現於1523年在義大利北部的維切里城(Vercelli)的商業記錄中；而畫家費拉利(Gaudenzio Ferrari)在西元1534年於義大利的薩朗諾大教堂(Saronno Cathedral)的圓頂上繪製了小提琴的壁畫。

儘管小提琴的發展在十六世紀初就已經確定，但直到Balthasar de Beaujoyeux¹(1535-1587)於西元1581年為法國皇室婚禮所創作*Balet comique de la Royne*中的兩段舞曲，並於隔年出版，才留下目前現存的最早

¹ Beaujoyeux 博約克斯，約於西元1555年帶領義大利舞蹈樂隊到法國宮廷表演，在宮廷中有相當的影響力，並於1626年組了弦樂團，更加確立小提琴在宮廷樂團的地位。

小提琴作品。而關於演奏技巧方面的記錄，一直到西元十七世紀才陸續出現，並於西元十七世紀中葉之後才開始針對演奏技術進行系統性的探討。造成這種現象的主要原因是小提琴在早期出現時主要是運用在歌唱伴奏和舞蹈音樂上。在文藝復興之前，教堂音樂強調的是人聲之美，而器樂則應該要模仿人聲的效果；演奏的內容多半重複聲樂的部分，而演奏技巧多半是來自於因應舞蹈音樂的特性與需要。而隨著樂器的改良進步，小提琴才逐漸脫離伴奏的角色而獨立。

在蒙台威爾第的時期，大部分的義大利作曲家都會拉小提琴；小提琴的演奏技巧在各種充滿實驗性質的手法中逐漸成型。小提琴的演奏技術自此大致可分為兩種的表演風格，一種適合表現早期的舞蹈音樂，以法國為發展中心；在義大利則重視器樂的表現能力。因此充滿實驗性質的創新手法不斷出現並加以分類，如下弓的運用原則、不同類型的運弓方式、不同把位的觀念以及其他各種特殊技巧。

由於器樂協奏曲的發展使得獨奏的風氣更加盛行，獨奏者與樂團間對立的特性造成對獨奏者在技巧與力度上更高的要求，隨著樂器的改良，演奏的技術也發展得更為精緻與困難，如極高把位的使用與泛音的運用。巴赫於西元1720年間所創作的小提琴無伴奏奏鳴曲與組曲正代表了小提琴發展至此演奏技術與藝術層次的最高要求。

3.2 弓的演進

弓的發展只能從現存的圖像中約略得知當時弓的形貌。十六世紀之前的弓經常被描繪成一根簡單彎曲的弓桿，將一束馬尾固定在兩端，並保留一段作為把手(圖1)。到了十六世紀，雖然小提琴已經發展出現代的提琴典範，但是琴弓的製作仍尚未發展成熟。當時的琴弓並未定型，弓只是簡陋的將弓桿彎曲的弧度減小，並在弓根處增加一塊楔形物固定弓毛，讓右手不會直接碰觸到弓毛(圖2)¹。

圖1,十六世紀之前的弓

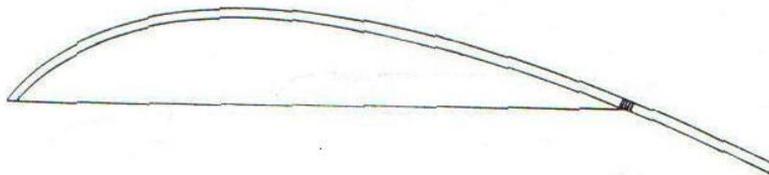
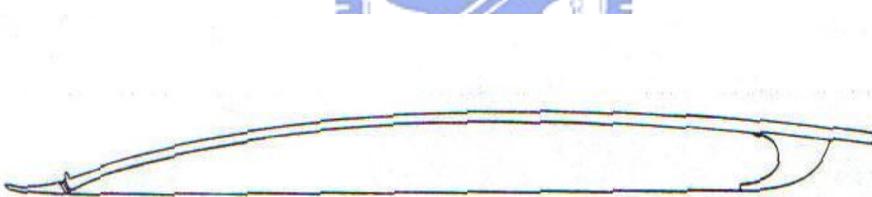


圖2,十六世紀之後的弓



到了西元十七世紀，為了迎合音樂演奏上的需要，弓的發展可以粗略分為兩種風格，一是法國式的弓，長度較短，持弓的方式將拇指放在弓毛上，三個指頭位於弓桿，小指則固定在弓桿後方，這樣的方式適合演奏舞蹈音樂，表現清晰富有節奏感的語法。另一種是義大利式的弓，弓桿的長度較長，多用來演奏於義大利風行的奏鳴曲形式，由於對樂器與音樂表現力的要求提高，較長的弓能在慢板樂章以更從容的方式演奏長音符，持弓的方式將拇指直接置於弓桿，其他四個手指也分別放在弓桿上，調整手指

¹ R Stowell, *The Cambridge companion to the violin* (Cambridge, 1992), p. 24.

持弓的位置控制音量的變化。早期的弓毛數較少，弓毛與琴絃接觸的面積較窄，這也直接影響到音量與音色的產生。

3.3 巴洛克時期的小提琴演奏技巧

1. 左手技巧

在十五世紀之前並沒有記錄顯示小提琴使用第一把位以外的位置演奏，但在西元十六世紀的幾幅繪畫中則顯示小提琴已可以在約是第三把位的位置演奏。雷歐波德·莫札特²提出三個必須移動把位的理由：需要，方便與優雅³。更高的把位在音域的擴張及雙音演奏上有其必要性，同時也可以簡化某些樂段的困難度，更能夠藉由演奏旋律時，拉奏同一條絃以不同的把位來維持音色的統一。

抖音則是當時的演奏家為了模仿人聲所發展出來的技巧。與今日觀點不同的是，當時的音樂家認為抖音只是一種屬於裝飾音的技巧，演奏時每個音都應該乾淨，不宜每個音都抖音，而是節制且有意義的使用。

2. 右手技術

Spiccato（跳弓）在十七、十八世紀時並沒有彈跳的意思，而是指音與音之間清楚的分開，語法則接近同時期鍵盤作品的演奏方式。col legno（弓桿奏法）則是以弓桿代替弓毛拉奏或是敲奏。sul ponticello（近橋奏法）是貼近琴橋處拉奏，藉由弓速和力度的改變以模仿近似於木管樂器吹奏時氣流在樂器中流動的音色。bow vibrato 為拉奏時弓毛左右擺動，模仿管風琴有韻律的抖音。

² Leopold Mozart(1719~1787) 雷歐波德·莫札特，W.A.Mozart 的父親，著有 *Versuch einer gründlichen Violinschule* 小提琴演奏法一書，是小提琴極重要的著作。

³ Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, p. 45.